L'INGÉNIEUR, LE RÉFORMATEUR ET LE COLLECTIONNEUR : TROIS FIGURES ÉGYPTIENNES DE L'ORIENTALISME ARCHITECTURAL AU CAIRE AU TOURNANT DU XXe SIÈCLE

L'horizon de l'orientalisme architectural n'a pas été seulement européen ; un ensemble de discours, de pratiques et de réalisations d'initiative locale en Égypte, au XIXe siècle et au-delà, peut lui être rattaché. L'œuvre construit de l'architecte Saber Sabri (1854-1915), qui fut ingénieur en chef de l'Administration des Waqfs en Égypte entre 1892 et 1906, le combat patrimonial mené par l'orientaliste Ahmad Zakî (1867-1934), ardent défenseur de la « renaissance de l'art musulman », ou encore les initiatives du collectionneur Omar Sultan (1881-1917) constituent autant de configurations proprement égyptiennes d'un phénomène artistique et culturel qui demeure, hélas, piètrement documenté à ce jour. L'étude de ces trois figures fournit un premier aperçu de la gamme des postures et des réalisations que le goût pour le patrimoine monumental cairote – et plus largement pour ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les arts de l'Islam – inspira en Égypte ; elle invite, ce faisant, à en questionner les éventuelles spécificités, tout comme à revisiter les liens entre orientalisme, historicisme et nationalisme.

Il n'est pas inutile de rappeler qu'avant d'acquérir le caractère polémique et dépréciatif qui leur est désormais attaché, les termes d'Orient et d'orientalisme étaient d'usage courant (et de vertu positive) en Égypte, en français comme en arabe. Ils servaient (et servent toujours) à désigner la région moyen-orientale et l'intérêt qu'on pouvait lui porter : c'est à partir d'*al-charq* – littéralement le Levant – qu'est construite la forme définissant les savants qui s'en sont fait une spécialité : *mustachriqûn*[1]. Ils étaient utilisés pour qualifier le travail des artistes égyptiens. De l'œuvre

1. Le terme désigne également les personnes « ayant des manières orientales », H. Wehr, *A Dictionary of Modern Written Arabic*, Ithaca, Spoken Language Series, 1976, p. 468.

pictural de Mahmoud Saïd (1897-1964), le critique d'art Gabriel Boctor écrit en 1952[2] :

> « Ce n'est pas un orientalisme de pacotille que nous offre Mahmoud Saïd. Oriental et Égyptien, nous sommes tentés de dire Alexandrin, il l'est dans ses fibres les plus intimes. Il a pu pénétrer l'âme profonde du pays, pour nous restituer une Égypte réelle, une Égypte charnelle. »

Dans cette interprétation, les toiles de Mahmoud Saïd relèvent indiscutablement de l'orientalisme artistique au sens premier de la formule, à savoir la représentation de thèmes et de sujets situés au Moyen-Orient : paysannes aux formes voluptueuses, cheikhs plongés dans leurs méditations, assemblées en prière, notables cairotes ou alexandrins dans leurs intérieurs modernes, paysages citadins écrasés de lumière ou déserts saisis au clair de lune, etc. L'opprobre porte non pas sur le genre en tant que tel, mais sur sa version de foire. La disqualification de l'orientalisme, en tant que regard jugé irrespectueux ou ignorant des réalités locales, est un peu plus tardive. L'une des premières personnalités égyptiennes à en faire les frais est l'architecte Hasan Fathy (1900-1989). La nouvelle *Al-Gabal* de Fathi Ghanim (1959) conte les vicissitudes du village-modèle que l'architecte construisit à Gourna (Haute-Égypte) à partir de 1947, et adopte le point de vue, hostile, de ceux qui avaient été contraints d'y loger. Le chantre d'une nouvelle architecture vernaculaire pour la paysannerie égyptienne s'y voit raillé pour la naïveté de son esthétisme occidentalisé et orientaliste et le simplisme de sa doctrine sociale[3]… Quelles que soient les connotations du terme et leurs fluctuations, une chose est certaine : un orientalisme égyptien a bel et bien existé dans les discours et les perceptions locales.

Architectures néo-mameloukes entre historicisme et nationalisme

Une de ses premières occurrences, dans le domaine architectural, pourrait bien avoir été l'œuvre de Husayn pacha Fahmî (1827-1891). Également connu sous l'appellation plus familière de Kütchük Husayn [le jeune Husayn] ou encore de Husayn Fahmî al-*miʿmâr* ou *al-miʿmârî* [l'architecte], l'homme n'est autre que le fameux Docteur Meymar qui organisa l'exposition rétrospective d'art arabe présentée

2. G. Boctor, *Mahmoud Saïd*, Le Caire, éditions Aladin, 1952, p. 14.

3. H. Taragan, « Architecture in Fact and Fiction : The Case of the New Gourna Village in Upper Egypt », *Muqarnas : An Annual on the Visual Culture of the Islamic World* XVI, 1999, p. 169-178 ; A. Elad, « Ideology and structure in Fathi Ghanim's *al Jabal* », *Journal of Arabic Literature* 20, 1990, p. 168-186.

dans la section égyptienne de l'Exposition universelle de 1867 à Paris et en vendit par la suite une partie au South Kensington Museum de Londres (aujourd'hui Victoria and Albert Museum), avant de disperser le reste en vente publique deux années plus tard. Amateur d'art (on lui connaît l'acquisition en 1865 d'une fellah porte-torchère du sculpteur Charles Cordier[4]), Husayn Fahmî est aussi l'auteur en 1868 des plans de la colossale mosquée al-Rifâ^cî au Caire, qui ne sera achevée que quelque quarante ans plus tard mais constitue l'une des premières réalisations d'architecture moderne néo-mamelouke en Égypte, après les projets avortés de Pascal Coste pour une mosquée à édifier à la Citadelle du Caire (1827). À la différence du projet Coste, ordonné par le grand Pacha Muhammad ^cAlî[5], celui d'Husayn Fahmî résulte d'une commande privée de la mère du souverain régnant, Khuchyar Hanem, et représente une œuvre pie, visant à honorer la mémoire d'un saint vénéré de l'époque médiévale, Ahmad al-Rifâ^cî, fondateur d'une puissante confrérie soufie[6]. Elle n'a donc pas le même caractère officiel et dynastique (Pl. XXXII, fig. 1).

La veine néo-mamelouke pour l'architecture cultuelle connaît un nouvel élan sous le règne du khédive ^cAbbas Hilmî (1892-1914). Entre 1894 et 1899, l'Administration des Waqfs[7] réalise, sous la direction de son ingénieur en chef, l'architecte Saber Sabri (1854-1915), quelques-unes des principales icônes du style. Elles incluent de nouvelles constructions, comme la mosquée Awlâd ^cInân (1896) (Pl. XXXII, fig. 2) ou le siège central de ses bureaux (1898) au centre-ville du Caire, mais aussi d'ambitieuses rénovations de sanctuaires existants, tel l'ajout d'une nouvelle aile à la mosquée-université de al-Azhar, connue sous le nom de Riwâq al-^cAbbâssî (1894), ou l'agrandissement de la mosquée Sayyida Nafisa (1895) dans la cité des morts. L'homme qui supervise ces chantiers présente un profil particulier d'architecte qui fut à la fois bâtisseur, mathématicien et pédagogue. Pur produit de l'enseignement technique moderne en Égypte, Saber Sabri se forme au métier d'ingénieur entre 1866-1870 à la *muhandiskhâna*, l'École polytechnique du Caire, y

4. Sur cet amateur et sa collection, M. Volait, *Fous du Caire, Excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)*, Apt, L'archange minotaure, p. 198-202.

5. *Pascal Coste, toutes les Égypte*, D. Jacobi (dir.), Marseille : Parenthèses / Bibliothèque municipale de Marseille, 1998.

6. M. al-Asad, « The Mosque of Rifa'i in Cairo », *Muqarnas-An Annual on Islamic Art and Architecture* X, 1993, p. 108-124.

7. Les biens *waqf* sont des biens de mainmorte dévolus à des fonctions et bénéficiaires spécifiés dans les actes de fondation ; leur gestion fut centralisée au début du XIXe siècle dans une administration placée sous la tutelle directe du vice-roi, et ayant de ce fait échappé au pouvoir britannique après 1882.

enseigne les mathématiques à partir de 1881, avant d'assumer la direction de l'établissement, tout en poursuivant en parallèle une activité d'architecte. Par la place des mathématiques dans sa formation et ses occupations, il n'est pas sans évoquer la figure du *muhandis* [ingénieur] classique. Son profil illustre un moment de transition entre le bâtisseur traditionnel et le professionnel moderne dont l'État égyptien allait favoriser l'émergence pour conduire les grands travaux d'aménagement territorial et urbain lancés par la dynastie khédiviale, et c'est aussi à cette aune qu'on peut lire ses réalisations[8].

Le *revival* mamelouk des constructions de l'Administration des Waqfs n'est cependant pas un phénomène isolé. Il s'inscrit dans une actualité plus large, tant cairote que parisienne. La gare du Caire (1891-1893), le mausolée Afifi (1894) (Pl. XXXIII, fig. 3), dû à l'architecte Dimitrius Fabricius, les salons de l'hôtel Shepheard's (1892) constituent autant d'expressions formellement très proches et strictement contemporaines des réalisations de Saber Sabri. À Paris, on peut les rapprocher de la fameuse rue du Caire qui fut le clou de l'Exposition universelle de 1889, ou encore du projet de mosquée que les architectes Ambroise Baudry et Henri Saladin dessinent en 1895 pour le Comité de l'œuvre de la Mosquée, éphémère émanation du Comité de l'Afrique française qui porta, sans succès, le dessein d'offrir un lieu de culte musulman à la capitale française[9]. Dans la plupart des cas, c'est la mosquée sépulcrale (1476) commanditée par le sultan Qaytbay pour la cité des morts du Caire qui fournit le modèle de référence de ces constructions ou projets.

Il y a là une communauté de vues et de geste architectural importante à relever, même si les ressorts concrets nous en demeurent inconnus, faute d'informations suffisantes sur les contacts qui ont pu alors exister entre architectes français et égyptiens et leurs commanditaires respectifs, de part et d'autre de la Méditerranée. Il n'est probablement pas indifférent que le projet de Saber Sabri pour la mosquée Awlâd ᶜInân ait été publié dans *La Construction moderne*[10] peu de mois après qu'Ambroise Baudry se fut rendu en mission au Caire et eut renoué avec le Comité de conservation des monuments de l'art arabe qu'il avait contribué à

8. M. Volait, « Appropriating Orientalism ? Saber Sabri's Mamluk Revival in late 19th c. Cairo », dans *Islamic Art in the 19th century : Tradition, Innovation and Eclecticism*, D. Behrens-Abouseif et St. Vernoit (dir.), Leyden, Brill, 2006, p. 131-155.

9. Pour le dossier de presse concernant la construction d'une mosquée à Paris entre 1891 et 1905, Archives nationales, Paris, F [19] 10 934 ; pour le projet, M.-L. Crosnier Leconte et M. Volait, *L'Égypte d'un architecte : Ambroise Baudry (1838-1906)*, Paris, Somogy, 1998, p. 126-127.

10. « Mosquée Oulad Enane », *La construction moderne*, vol. XIII, 20 août 1898, p. 560.

fonder et auquel appartenait de droit l'ingénieur en chef de l'Administration des Waqfs[11], mais l'indice est ténu et relève de la pure spéculation. Au-delà de la dimension néo-mamelouke, on peut encore souligner les parentés entre l'architecture conçue sous la direction du « professionnel érudit et travailleur infatigable »[12] que fut Saber Sabri et « l'historicisme archéologique » qui, pour l'historien d'art François Loyer, caractérise une grande partie de la grammaire architecturale du Paris Belle Époque entre 1887 et 1910. Les deux courants, cairote et parisien, partagent le souci d'une extrême fidélité aux sources historiques[13]. Ce parti rigoriste n'excluait pas, cependant, de prendre quelques libertés avec le langage classique. Ainsi les blasons, dont sont parsemées les constructions néo-mameloukes de Saber Sabri, montrent des formes de subversion de la tradition, puisqu'en lieu et place des titulatures et fonctions des commanditaires des édifices qu'ils contiennent usuellement[14], ils renferment des formules religieuses, dont la rituelle profession de foi islamique *Lâ-ilâha illâ Allâh wa Muhammad rasûl illâh* [Il n'y a de dieu que Dieu et Muhammad est son prophète].

Faute de sources écrites concluantes, la signification à donner aux constructions néo-mameloukes de l'Administration des Waqfs a fait, et continue à faire, l'objet de multiples spéculations. L'une des perspectives creusées consiste à situer cette architecture officielle en liaison et continuité avec l'architecture religieuse de la période ottomane en Égypte, à l'entendre en somme comme une architecture ottomane tardive, puisqu'en effet les bâtisseurs ottomans pratiquèrent, entre 1517 et 1798, une architecture archaïsante, essentiellement néo-mamelouke, à quelques exceptions près[15]. L'hypothèse d'une constance esthétique, que la splendeur des monuments laissés par les sultans et les émirs mamelouks entre les XIVe et XVIe siècles aurait nourrie par-delà les siècles et les régimes politiques, est séduisante. Elle s'accorde bien avec l'idée que le temps se fait de l'architecture mamelouke, celle de « plus belle époque » de l'art arabe égyptien. Elle est toutefois mise à mal par l'architecture religieuse promue par le khédive Ismâ^cîl au cours des années 1870. Si sa propre mère Khuchyar Hanem sollicite en 1868, on l'a vu, un projet néo-mamelouk pour la reconstruction du sanctuaire dédié au saint soufi

11. On sait Baudry au Caire en février 1898.

12. Comité de conservation des monuments de l'Art arabe, *Comptes rendus des exercices 1915-1919*, Le Caire, 1922, p. 383.

13. Fr. Loyer, *Histoire de l'architecture française de la Révolution à nos jours*, Paris, Mengès/Éditions du patrimoine, 1999, p. 180.

14. L.-A. Mayer, *Saracenic Heraldry*, Oxford, Clarendon Press, 1933.

15. P. Sanders, *Creating Medieval Cairo : Empire, Religion and Architectural Preservation in Nineteenth-Century Egypt*, Le Caire, AUC Press, 2008.

Ahmad al-Rifâ'î (en raison peut-être de son monumental vis-à-vis, la mosquée Sultan Hasan), le vice-roi patronne de son côté une esthétique bien différente, combinant éléments gothiques et turcs, qui s'incarne en particulier dans la très officielle mosquée al-Husayn, achevée en 1874.

De ce point de vue, les choix architecturaux de son petit-fils ʿAbbâs Hilmî représentent une innovation et une rupture plutôt qu'une continuité ; ils ont logiquement été interprétés à l'enseigne du paradigme des « traditions inventées » et à l'aune de leur charge idéologique[16]. Aussi le recours aux formes mameloukes exprimerait-il le désir de l'Égypte et de son souverain de s'autonomiser de la Sublime Porte ; il serait l'habillage architectural du discours nationaliste égyptien. Les historiens ont montré que le positionnement khédivial est alors plus ambigu : au plus fort moment de la vogue mameloukisante, le jeune khédive est surtout occupé à convaincre le sultan de l'aider à consolider sa position vis-à-vis de l'occupant britannique[17]. Si lecture politique il doit y avoir, celle-ci demande à être complexifiée. Une lecture plus culturelle du phénomène néo-mamelouk consisterait à y voir une sorte de localisme, une manière pour le pouvoir khédivial de signifier l'attachement au territoire égyptien et de se singulariser par rapport aux autres provinces arabes de l'Empire ottoman. Sans compter que certaines réalisations néo-mameloukes de la fin du XIXe siècle étaient contraintes par des considérations d'ordre patrimonial : le Riwâq al-ʿAbbâssî eut l'obligation de s'harmoniser avec les monuments historiques qui l'environnaient, et dut concrètement s'inspirer de la façade d'une maison attenante qui était promise à la démolition pour élargir la rue sur laquelle donnait l'édifice[18]. Un faisceau d'explications est donc à considérer pour interpréter le renouveau néo-mamelouk.

Quel que soit le sens à lui accorder, ce moment néo-mamelouk représente une première figure – une figure première – d'orientalisme architectural, celle qui consiste à fabriquer des édifices publics de « style arabe moderne », à façonner l'architecture officielle du pouvoir khédivial, à travers les biens de mainmorte, dernier refuge de la souveraineté khédiviale en temps colonial.

---

16. N. Rabbat, « The formation of the neo-Mamluk style in Modern Egypt », dans *The Education of the Architect : Historiography, Urbanism and the Growth of Architectural Knowledge : Essays presented to Stanford Anderson*, M. Pollack (dir.), Cambridge Mass., MIT Press, 1997, p. 363-386.

17. A. Lutfi al-Sayyid Marsot, *Egypt and Cromer, a study in Anglo–Egyptian relations*, Londres, John Murray, 1968, p. 118.

18. Comité de conservation des monuments de l'art arabe, *Procès verbaux de l'exercice 1894*, Le Caire, p. 47-48.

Activisme patrimonial et renaissance culturelle

La figure d'Ahmad Zakî, de quinze ans le cadet de Saber Sabri, relève d'un autre univers de sens et d'action, celui de la *Nahda* [renaissance, rebond]. L'homme s'est en effet dépensé toute sa vie sans compter pour la « Renaissance des Lettres arabes et de l'art musulman », publiant nombre de libelles sur le sujet, dont le texte d'une conférence prononcée le 18 janvier 1913 à la société khédiviale d'économie politique, jeune société savante créée en 1909 au Caire à l'initiative d'un groupe de juristes, dont le chartiste et futur ministre Germain Martin (1872-1948), qui enseignait alors à l'Université égyptienne. Intitulé « Le passé et l'avenir de l'art musulman : mémoire sur la genèse et la floraison de l'art musulman et sur les moyens propres à le faire revivre en Égypte », le texte passe en revue les moyens requis pour que les villes égyptiennes présentent « un aspect oriental bien caractérisé »[19]. Il s'insère dans une riche bibliographie, et un parcours qui ne l'est pas moins, tant les domaines qui ont sollicité l'attention du savant sont variés (Pl. XXXIII, fig. 4).

Ahmad Zakî, polygraphe et bibliophile

Ardent défenseur du patrimoine égyptien sous toutes ses formes, mais plus particulièrement écrites, Ahmad Zakî est un homme de culture et de sang mêlés. Né à Alexandrie en 1867, il est par son père d'origine marocaine, de lignage chérifien (remontant au Prophète) et d'ancrage palestinien (la famille avait émigré à Jaffa avant de s'établir à Rosette) ; les sources disent sa mère kurde ou égyptienne[20]. C'était un « maghrébin d'origine, palestinien de culture, égyptien d'enracinement » résume son biographe[21]. Ses engagements portent l'empreinte de cette culture plurielle. Il est à l'origine de la formation en 1922 de la Société de la ligue orientale [*Gama'iyya al-rabita al-charqiyya*], groupement dédié à promouvoir « la dissémination de la connaissance, de la littérature et de l'art orientaux, ainsi qu'à consolider les liens du savoir et de la solidarité entre les nations orientales, sans considération de race ou de religion », et joua un rôle actif dans la vie de cette société jusqu'à sa dissolution en

19. Le texte de la conférence a été publié dans l'*Égypte contemporaine*, vol. IV, 1913, p. 1-32.

20. B. Farès, « Ahmed Zakî », *Revue d'études islamiques* VIII, cahier 3, 1934, p. 383-392 ; A. al-Gundī, *Ahmad Zakī al-mulaqqab chaykh al-ʿurūba : hayātuhu, ārā'uhu, āthāruhu* [*Ahmad Zakî, cheikh de l'arabité : sa vie, sa pensée, sa postérité*], Le Caire, Al-mu'assasa al-misriyya al-ʿāmma li-l-ta'līf wa-al-targama, 1963, p. 11.

21. *Ibid*.

1932[22]. Zakî accompagna également les premiers pas du panarabisme ; il était connu à la fin de sa vie comme le « cheikh de l'arabité » [*chaykh al-ʿuruba*][23].

Sa nécrologie livre le portrait d'un homme à l'« esprit vif et éclairé, génie incomparable, […] homme de lettres versé dans l'orientalisme et l'occidentalisme, merveilleusement doué dans les sciences arabes, écrivain de talent, éloquent orateur, cœur généreux, aimable et bon, caractère énergique »[24]. Ses aptitudes étaient assurément variées. C'était un polyglotte accompli, puisqu'outre le français, il savait aussi l'italien, parlait passablement l'anglais et lisait avec aisance l'espagnol, qu'il avait commencé à apprendre assez jeune, attiré qu'il était par la « synthèse historique des civilisations arabe et européenne » que l'Andalousie lui paraissait incarner[25]. Un temps répétiteur d'arabe pour les pensionnaires de l'Institut français d'archéologie orientale, il fit par ailleurs œuvre de lexicographe, et avait été pressenti peu avant sa disparition en 1934 pour présider la jeune Académie de langue arabe du Caire.

Ce fut plus encore un polygraphe prolifique, qui laissa des écrits dans des genres très divers : récits de ses voyages en Europe, notes historiques, textes programmatiques, éditions critiques de manuscrits médiévaux, traductions. C'est en tant que délégué égyptien au IXe congrès international des Orientalistes que Zakî découvre l'Europe en 1892, et y séjourne à nouveau en 1894 (congrès de Genève), 1902 (congrès de Hambourg) et 1912 (congrès d'Athènes). Son premier voyage européen, occasion d'un long périple, quasi spirituel, à travers la péninsule Ibérique, est un moment fondateur de son itinéraire intellectuel, qui lui fait découvrir non pas tant l'Espagne contemporaine (pour laquelle il paraît avoir eu assez peu de goût et d'intérêt) que les splendeurs d'*al-Andalus*. Si son exaltation du passé *andalusî* rappelle le romantisme européen, l'usage paradigmatique qu'il fait du paradis andalou distingue son propos de celui des auteurs européens. Tandis que ceux-ci rendent exotique l'Alhambra et fantasment sur ses personnages historiques, Zakî, comme d'autres voyageurs arabes après lui, en fait un symbole du présent, celui d'un temps à faire advenir[26].

---

22. J. Jankowski, « The Eastern Idea and the Eastern Union in Interwar Egypt », *The International Journal of African Historical Studies* 14, No. 4, 1981, p. 643-666.
23. B. Farès, *op. cit.* (n. 20).
24. A. Issa bey, « Ahmed Zakî », *Bulletin de l'Institut d'Égypte* XVII, 1935, p.VII-XIX.
25. A. Louca, *Voyageurs et écrivains égyptiens en France*, Paris, Didier, 1970, p. 209-217.
26. N. Paradela Alonso, *El otro laberinto español : viajeros árabes a España entre el siglo XVII y 1936*, Madrid, Siglo XXI, p. 112-125.

Hors la littérature de voyage[27], Zakî est l'auteur de plusieurs études sur la contribution arabe, et en particulier égyptienne, au progrès civisationnel. Dans son *Étude sur la contribution des Arabes à l'invention de l'écriture en relief spécialement destinée à l'usage des aveugles* (Le Caire, 1911), il développe par exemple l'idée selon laquelle le braille serait une invention égyptienne. Sa théorie sera par la suite contrée[28] mais incarne un phénomène dont la fortune critique reste immense : celui du « cosmocentrisme » égyptien[29], qui consiste à trouver en Égypte l'origine de toutes choses ou de toutes pratiques modernes (l'aviation, la découverte de l'Amérique ou la maladie du sommeil, pour un Ahmad Zakî). Dans la cosmogonie locale, l'Égypte, on le sait, est la « mère du monde » [*umm al-dunyâ*]. S'il peut paraître paradoxal de prime abord qu'un des meilleurs porte-parole de ce chauvinisme ait été un Égyptien d'adoption, le phénomène à bien y regarder n'est pas si étonnant et relève d'un système classique de légitimation des identités minoritaires. « Ce n'est pas l'identité qui crée la différence mais bien l'inverse » note l'anthropologue Jean-Loup Amselle ; c'est la conscience de la différence qui amène à construire l'identité[30].

Ahmad Zakî est encore l'auteur d'éditions de manuscrits classiques, dont *Le Livre des idoles* [*Kitâb al-Asnâm*], très rare texte du IXe siècle sur le paganisme arabe pré-islamique dont il établit l'édition en 1914 à partir d'une retranscription du XIIe siècle. Il livre de nombreuses traductions entre 1886 et 1897, dont l'*Histoire des peuples de l'Orient* de Gaston Maspero, puis après une décennie d'interruption, une nouvelle série de textes : *De la terre à la lune* de Jules Verne (1876) ou *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo (1829). Car le métier premier d'Ahmad Zakî, qui était juriste de formation, est en effet la traduction, non plus au sens du *turgoman* [drogman] du XIXe siècle, mais bien du moderne *mutargim* [traducteur]. Il a exercé cette fonction d'abord au *Journal officiel du gouvernement égyptien*, où il entre en 1888, puis auprès du Conseil des ministres dont il devient premier secrétaire en 1911. C'est pour des raisons de surdité qu'il aurait été amené à

27. A. Zakî a aussi relaté son voyage à l'Exposition universelle de Paris en 1900 : *Al-dunyâ fî Bârîs* [L'Univers à Paris], s.l. 1900, dont une nouvelle édition est parue en 2007.

28. F. Malti-Douglas, *Blindness and Autobiography : Al-Ayyām of Tāhā Husayn*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1988, p. 62, 72.

29. Le mot est de N. Rabbat, « The Medieval Link : Maqrizi's Khitat and Modern Narratives of Cairo », dans *Making Cairo Medieval*, N. Al Sayyad, I. Bierman, N. Rabbat (dir.), Lanham, Lexington Books, 2005, p. 29-47.

30. J.-L. Amselle, « L'ethnicité comme volonté et comme représentation : à propos des Peul du Wasolon », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, mars-avril 1987, p. 465-489.

prendre sa retraite en 1921[31], ce qui suggère qu'il y faisait surtout de l'interprétariat.

Si son gagne-pain est la traduction orale, sa passion est à n'en pas douter la chose écrite. Son goût des manuscrits et des livres rares se serait manifesté dès 1883, alors qu'il n'est encore qu'un tout jeune étudiant. Sa bibliophilie l'amène de fil en aiguille à l'acquisition de bibliothèques entières, celles de notables tels que Gabriel el-Magala' (en 1914), Alî pacha Ibrahim, ou Hasan pacha Husnî, mais aussi à la reproduction photographique de textes rares, et à l'achat d'*unica* dès qu'il en a les moyens. L'une de ses trouvailles majeures est précisément le texte complet du *Kitâb al-Asnâm*, qu'il annonce avoir acquis à prix d'or en 1912[32]. Il profite de ses voyages, dès le périple espagnol, pour quêter les feuillets précieux. Ses recherches le mènent en 1904 à Istanbul, dont les ressources l'impressionnent. Il y retourne en 1909 et, accompagné d'un certain Hasan Helmy pacha, visite de nombreuses bibliothèques fondées en *waqf*, dont il déplore le désordre des rayonnages, le catalogage erratique et un gardiennage inefficient, puisque leurs marques d'appartenance sont identifiables sur bien des manuscrits conservés dans les bibliothèques parisiennes[33]. Une autorisation exceptionnelle lui permet de pénétrer dans la bibliothèque sultanienne de Topkapı, et d'y passer quatre mois à photographier des manuscrits arabes, dont il entreprend de publier des fac-similés[34].

En 1912, Ahmad Zakî constitue en *waqf* sa propre bibliothèque, qui compte déjà quelque 12 000 volumes et 800 manuscrits précieux. À sa mort, *al-khazana al-Zakîyya*, ainsi qu'il nommait ses collections en usant d'une expression maghrébine (et non du terme égyptien, *maktaba*), était riche de 18 700 volumes reliés et de 1 843 manuscrits qui, après avoir connu différents hébergements (dont une salle du mausolée médiéval d'al-Ghurî), sont aujourd'hui déposés à la bibliothèque nationale du Caire[35], et mériteraient qu'on consacre une étude approfondie à leurs *realia* et *marginalia*.

31. B. Farès, *op. cit.* (n. 20).

32. « Aujourd'hui, je puis annoncer que j'ai eu la rare fortune d'acheter un fort beau manuscrit que j'ai payé son pesant d'or : trente petites feuilles pour trente livres sterling », cité in Mehmed Simsar, « Hishâm Ibn al-Kalbi, *The Book of Idols* », *Speculum* 28, n° 1, janvier 1953, p. 166-169.

33. I. Çakin, « Turkish libraries : Historical context », *International Library Review* 16, 1984, p. 71-77.

34. A. al-Gundī, *op. cit.* (n. 20), p. 109-121.

35. *Ibid.*

Ahmad Zakî et l'art musulman

L'essai que Zakî dédie au *passé et* [à] *l'avenir de l'art musulman en Égypte* intervient peu de temps après son *Mémoire sur les moyens propres à déterminer en Égypte une renaissance des Lettres arabes*[36] (où il propose d'encourager l'édition de manuscrits anciens collationnés dans les bibliothèques d'Europe et d'Istanbul) et s'insère dans une série de propositions pratiques afin de « régénérer » la culture arabe (par la simplification du casier typographique de l'Imprimerie nationale de Bûlâq afin de faciliter la lecture, ou encore par l'introduction de la ponctuation dans les textes imprimés[37]). Tous ces opuscules s'inscrivent dans la même veine « rénovatrice ».

L'essai sur l'art musulman débute par des généralités sur sa genèse et sur son rayonnement en Europe même et jusqu'en Chine, phénomène qui ne peut manquer de légitimer l'importance du legs artistique islamique. Le fort impact de l'art musulman sur l'art européen provient d'une théorie développée par le conservateur du Louvre Gaston Migeon, à laquelle les spécialistes accordaient déjà peu de crédit, mais Zakî indique, avec une belle conscience de soi, qu'il ne pouvait manquer d'y souscrire car : « en tant "qu'Arabe", il était naturellement "fier de [son] pays et de [sa] race", et par là-même incité à porter une attention particulière au rayonnement en Europe de l'art musulman »[38]. L'essentiel de son texte est cependant dévolu à examiner les causes du déclin égyptien de l'art musulman. Ahmad Zakî distingue des causes internes, telles que les guerres civiles et le schisme religieux qui ont marqué les premiers siècles de l'Hégire, mais s'appesantit sur les causes externes, « les invasions étrangères qui ont toujours arrêté l'épanouissement du génie artistique dans la vallée du Nil », car « partout et de tout temps, les peuples vaincus furent pillés et ruinés par les vainqueurs » écrit-il. Et il poursuit : « L'invasion des Croisés […] fut le premier coup porté à l'art musulman, qu'anéantit plus tard la conquête ottomane » [de 1517][39]. Pour Zakî, en effet, l'occupation ottomane de l'Égypte ouvre une phase d'absolu déclin du pays. C'est à contrecœur qu'il l'écrit :

> « Laissant de côté, et pour un instant, les sentiments de sincère sympathie dont nous sommes animé à l'égard de la noble race ottomane, nous ne

36. Le Caire, Roditi et cie, 1910.

37. A. Issa bey, *op. cit.* (n. 24).

38. A. Zakî, « Note en réponse aux observations de Herz bey », *Égypte contemporaine* IV, 1913, p. 398-402.

39. Id., « Le passé et l'avenir de l'art musulman en Égypte. Mémoire sur la genèse et la floraison de l'art musulman et sur les moyens propres à le faire revivre en Égypte, 1913, Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, p. 13.

> pouvons nous soustraire au devoir de vérité historique et celle-ci veut que cette conquête fut la cause initiale de la disparition radicale des arts, car en privant l'Égypte de son indépendance politique et de son expansion coloniale, elle eut pour résultat de l'appauvrir au point de vue économique, intellectuel et artistique. »[40]

S'ensuit un tableau détaillé du pillage systématique que les « hordes » turques (plus loin qualifiées de « brutes ») infligèrent aux richesses patrimoniales égyptiennes en 1517. La source principale du propos n'est pas la littérature européenne communément dépréciative du « Turc » depuis le XVIIIe siècle, mais le récit d'un chroniqueur égyptien, Ibn Iyâs (1448-1524), qui a été le témoin des événements[41]. Le coup fatal à l'art en Égypte aurait été porté par l'enlèvement de tous les artisans de valeur, qui furent conduits de force à Istanbul – 1 800 personnes au total, d'après Ibn Iyâs. L'expédition napoléonienne reçoit comparativement une attention plus faible :

> « L'Égypte continua à péricliter et à descendre dans l'abîme où elle était fatalement entraînée, jusqu'au jour où elle eut à subir le choc de l'expédition française, qui emporta à son tour les quelques trésors bibliographiques et artistiques qu'avaient négligés les Turcs. »[42]

Le propos se clôt par des propositions pour faire revivre en Égypte l'art musulman. Car « s'il est vrai que notre pays est essentiellement cosmopolite, cela ne doit pas, à notre sens, lui enlever le pittoresque de sa physionomie originale et ses villes ne feraient que gagner à présenter un aspect oriental bien caractérisé »[43]. Zakî distingue deux moyens possibles : la Rue et l'École. Autrement dit, l'art urbain et l'éducation artistique. Pour obtenir une esthétique « bien caractérisée », Zakî en appelle aux méthodes radicales utilisées par le préfet Haussmann pour embellir Paris. Celles-ci n'étaient d'ailleurs pas sans précédent en Égypte, puisque, au risque « de [se] voir accuser de rechercher par monomanie en tout et pour tout des précurseurs arabes », il veut rappeler les interventions de l'émir Yachbak al-Dawâdârî qui, en 1477, avait fait élargir des rues du Caire, en dépit des protestations qu'il avait soulevées, ou encore le badigeonnage complet de la ville ordonné en 1512 par le fils du sultan Qaytbay. Il propose d'instaurer

---

40. *Ibid.*, p. 13. On notera au passage la valeur positive accordée à l'expansion coloniale.

41. Auteur d'une histoire de l'Égypte sous les derniers mamlouks et les premiers Ottomans, Ibn Iyās est l'un des grands historiens égyptiens, après Ibn Taghri Bardi. Son récit a été traduit par Gaston Wiet sous le titre de *Journal d"un bourgeois du Caire*. Il y raconte avec beaucoup de verve, au jour le jour, les événements petits ou grands qu'un Cairote moyen pouvait apprendre ou observer.

42. Id., *Le passé et l'avenir…*, *op. cit.* (n. 39), p. 18.

43. *Ibid.*, p. 21.

une Commission *ad hoc* chargée d'instruire et d'orienter les autorisations de bâtir ainsi que les projets publics d'aménagement : nouvelles voies, squares, un quai-promenade sur le Nil, dégagement des abords des monuments, etc. Il fallait, enfin, soutenir l'École des beaux-arts qui venait d'être créée (13 mai 1908) au Caire à l'initiative du prince Yûsuf Kâmal assisté d'un obscur sculpteur français, Guillaume Laplagne (1874-?)[44], car la régénérescence devait venir d'artistes, et non de simples artisans. Cette opinion l'oppose à d'autres défenseurs de l'art islamique égyptien (et notamment à l'architecte en chef du Comité de conservation des monuments de l'art arabe, le Hongrois Max Herz), qui pensaient quant à eux « qu'une École des arts appliqués à l'industrie serait plus utile pour accompagner le mouvement qu'une École des beaux-arts, puisque c'est à des maîtres-artisans comme Giuseppe Parvis (1832-?) que l'art arabe devait d'avoir "survécu" »[45]. Il convient de noter ici le parallèle qui peut être établi entre les préoccupations d'Ahmad Zakî et celles d'un Gabriel Charmes (1850-1886), par exemple, journaliste ayant défendu avec emphase dans les années 1880 « l'intérêt d'application » de la conservation des monuments du Caire, car celle-ci pourrait offrir des modèles adéquats à la création architecturale contemporaine[46]. Le clivage des opinions ne recoupe pas ici l'opposition Égyptiens/Européens chère aux études post-coloniales.

Zakî passe lui-même à l'acte architectural, tardivement, pour la mosquée funéraire qu'il fait ériger à proximité de son domicile pour lui-même et son épouse. Ce dernier projet fut l'occasion de mettre en pratique ses idées sur la régénération de l'art arabe.

> « Dans ce but il visita les plus beaux monuments archéologiques, et de ce mélange, il forma un ensemble harmonieux auquel il ajouta des modifications inspirées de son goût parfait et de son talent artistique. Il lui choisit pour armoiries la plume, l'encrier et le livre et les orna d'un verset du Coran. »[47]

Le monument, localisé à Gîza, n'a malheureusement jamais été étudié, mais offre un pendant architectural à l'activisme patrimonial d'Ahmad Zakî, tout en inscrivant son orientalisme artistique dans le registre de la commande privée.

---

44. Élève de Louis-Ernest Barrias, Laplagne dirigea par la suite le musée Grévin à Paris.

45. M. Herz, « Quelques observations sur la communication de S. E. Ahmed Zéki pacha, "Le passé et l'avenir de l'art musulman en Égypte" », *Égypte contemporaine* IV, fasc. 15, 1913, p. 387-398.

46. G. Charmes, « L'art arabe au Caire », *Journal des Débats*, 2, 3, 4 août 1881 ; M. Volait, *Fous du Caire*, *op. cit.* (n. 4), p. 278-287.

47. A. Issa, *op. cit.* (n. 24).

Dans ce nouveau cas de figure, l'orientalisme architectural se trouve lié à un projet culturel plus large, à la fois patrimonial et réformateur, qui est peut-être à mettre en rapport, comme la liberté de ton dont use Zakî, avec un engagement maçonnique assez précoce qu'il mena jusqu'à un niveau élevé[48]. Mais il s'agit là encore de pure supputation. L'essentiel reste l'ampleur du spectre patrimonial couvert par les intérêts d'Ahmad Zakî et le projet de renaissance culturelle qui l'anime.

Orientalisme architectural et collectionnisme

On sait peu de choses du troisième larron de cette trilogie d'amateurs. Disparu prématurément, dans la force de l'âge, Omar Sultan (1881-1917) appartenait à une famille de propriétaires terriens de Moyenne-Égypte, qui a donné au pays un de ses grands commis en la personne de son père, Muhammad pacha Sultan (1825-1884), qui fut gouverneur de province à plusieurs reprises et président du premier conseil parlementaire d'Égypte entre 1881 et 1883[49]. Omar Sultan avait pour sœur Hoda Chaarawi (1879-1947), figure de premier plan du féminisme égyptien, connue pour être la première femme du pays à s'être dévoilée. Omar Sultan jouit très jeune d'un immense patrimoine, au sens le plus prosaïque cette fois, fait de vastes domaines agricoles situés près de la ville de Minia. Il passe pour avoir été « le premier Égyptien qui ait eu l'idée de former une collection privée des chefs-d'œuvre de l'antique Égypte » et aurait mis de nombreuses années à la rassembler[50]. Il lui offre un cadre approprié en faisant bâtir à partir de 1907 un luxueux *salamlik*[51] en style néo-mamelouk, sur les plans de l'architecte de la cour khédiviale, Antoine Lasciac (1856-1946)[52] (Pl. XXXIV, fig. 5). Détaché de l'habitation principale, le bâtiment a la forme d'une longue galerie,

48. Zakî représentait en 1902 le Grand Orient d'Albanie, mais on sait aussi que les loges pouvaient être perçues avant tout comme de simples instruments performants de diffusion d'idées, É. Anduze, « La franc-maçonnerie égyptienne (1882-1908) », *Cahiers de l'Orient* 69, 2003, p. 93-108.

49. F. Robert Hunter, *Egypt under the Khedives (1805-1879), from Household government to Modern Bureaucracy*, Le Caire, AUC Press, 1999, p. 138-144 ; M. Baraka, *The Egyptian Upper Class between Revolutions (1919-1952)*, Reading, Ithaca press, 1998, p. 27.

50. N. Vaucher-Zananiri, « Les grandes collections égyptiennes », *L'art vivant*, 15 janvier 1929, p. 92-95.

51. Partie de l'habitation réservée aux hôtes extérieurs à la famille et généralement constituée, à la fin du XIXe siècle, en pavillon indépendant.

52. M. Volait, « Un architecte face à l'Orient : Antoine Lasciac (1856-1946) », dans *La fuite en Égypte : supplément aux voyages européens*, J.-Cl. Vatin (dir.), Le Caire, Cedej, 1989, p. 265-273 ; E. Godoli, *Da Gorizia All'impero Ottomano : Antonio Lasciac Architetto, Fotografie Dalle Collezioni Alinari*, Firenze, Alinari, 2006.

qui est constituée « d'une enfilade de trois salons décorés en style arabe par des artistes modernes, il est vrai, mais le fini des détails, les matériaux précieux qui les composent en font un véritable œuvre d'art »[53]. La plupart des objets sont classiquement enfermés dans des vitrines.

Un catalogue de la collection paraît en 1929, à l'initiative d'éditeurs anonymes, qui sont peut-être ses enfants, Nayla et Mohammed Sultan, à moins qu'il ne s'agisse du secrétaire de son épouse Enaya Karamalli, qui lui survécut jusque dans les années 1950[54]. Le texte décrit les 848 objets d'art égyptien présentés dans les deux premières salles et les 88 pièces d'art musulman regroupées dans la troisième. La courte préface livre quelques informations sur la constitution de cette conséquente collection :

> « Comment expliquer la longue série de chefs-d'œuvre qu'Omar Sultan a réussi à grouper dans son *Salamlik* ? Par sa vive passion pour les antiquités, son goût très affiné, sa curiosité toujours en éveil qui le poussaient à de fréquents voyages en Haute-Égypte et à des visites quotidiennes aux marchands du Caire. Il se rendait compte de l'impossibilité pour lui, malgré sa fortune considérable, de collectionner des pièces de valeur archéologique… […] C'était un artiste, non un archéologue ; un amateur éclairé, non un savant. Voilà pourquoi il s'est attaché au bibelot. À l'époque de ses recherches, aucune pièce remarquable n'a quitté l'Égypte. Il l'a retenue, au prix parfois de sacrifices excessifs. Dans la partie arabe de ce musée privé, signalons parmi les vases, tapis, boiseries et meubles, une lampe du XIVe siècle et un Coran ayant appartenu au Calife Omar. Ce musée privé est un témoignage précieux de ce que peut la fortune mise au service de l'art et du goût. »[55]

On peut inférer de l'installation de cette galerie d'antiques dans un *salamlik*, c'est-à-dire dans un pavillon de réception, qu'elle avait une dimension publique. L'entrée monumentale de la galerie, la désignation de *Dâr al-mathaf* [Maison-musée] par laquelle le lieu était connu en 1912 au Caire[56], le suggèrent également. En savoir plus sur l'accès à cette galerie, sur la vie sociale des objets d'art qu'elle renfermait et les sociabilités qui leur étaient attachées, serait précieux. L'art égyptien intéressait-il plus les accointances d'Omar Sultan que l'art musulman ? Quel public fréquentait le lieu ? N'avait-il qu'une fonction de musée ? Autant de questions à ce jour sans réponse.

La seule photographie connue pour l'instant de l'intérieur du *salamlik* montre un coin de la salle d'art musulman (Pl. XXXIV, fig. 6). Le lieu est richement décoré, à l'instar des intérieurs orientalistes que

53. N. Vaucher-Zananiri, *op. cit.* (n. 50).

54. Renseignements aimablement communiqués par Max Karkégi.

55. *Collection de feu Omar Pacha Sultan*. Le Caire, Catalogue descriptif. 1, art égyptien. 2, art musulman, Paris, Librairie de France, 1929.

56. M. Volait, *Fous du Caire*, *op. cit.* (n. 4), p. 208.

les amateurs français d'art islamique popularisèrent au Caire à partir des années 1870. Tout y est : des portes marquetées, des lambris en *opus sectile*, un grand lustre en cuivre et des lampes de mosquée en verre émaillé, une alcôve à sol surélevé, un plafond sculpté. Ainsi l'image est de prime abord familière à quiconque s'intéresse aux décors reconstitués inspirés par le goût des monuments du Caire aux XIXe et XXe siècles[57]. Elle se détache pourtant du corpus iconographique qui les représente par un détail qui retient l'attention dès lors que le regard se concentre sur l'arrière-plan du cliché, sur la série de sièges disposés au fond de la pièce, de part et d'autre d'un petit bureau. Ce sont des fauteuils à dossier droit et dépourvus du moindre coussin, en lieu et place des sofas moelleux dont les Européens agrémentaient leurs intérieurs orientalistes. Les divans constituent en effet un attribut classique des décors néo-mamelouks composés par les collectionneurs européens. Certains s'y mettent en scène en « costume oriental » et posture relâchée (Pl. XXXV, fig. 7) ; en règle générale l'un n'allait pas sans l'autre. L'histoire de l'orientalisme domestique recoupe ainsi largement une histoire de la position allongée et du travestissement vestimentaire masculins. L'adoption de manières locales était sans doute sélective, comme l'égyptologue Jean-François Champollion l'observait finement en décrivant une visite en 1828 au représentant de la Suède à Alexandrie, un Arménien répondant au nom d'Anastazy :

> « Ce consul nous reçut sur son divan, et d'après l'usage oriental, adopté par les Francs, qui imitent volontiers ce que les musulmans pratiquent, quand il s'agit de plaisir et de mollesse, sans trop s'inquiéter de pratiquer leurs vertus et leurs qualités essentielles, on nous présenta la pipe et le café. »[58]

Dans les années 1870, l'un de ces plaisirs consistait à convier chez soi des almées pour des représentations privées de danse et de chant[59].

L'image que fournissent l'intérieur de la galerie d'antiques d'Omar Sultan, ou encore le salon oriental de la villa de la famille Zoghayb, autre réalisation néo-mamelouke d'envergure, datant de 1898[60], est bien différente. On s'y assied – on ne s'y étend pas ; les chaises abondent, les sofas brillent par leur absence. On se gardera d'en conclure que les « salons arabes » des grandes demeures égyptiennes n'étaient pas destinés à accueillir les mêmes rituels et divertissements que leurs équivalents

57. M.Volait, *Fous du Caire, op. cit.* (n. 4), p. 208.

58. *Lettres de Champollion le jeune recueillies et annotées par Hermine Hartleben*, Paris, E. Leroux, 1909, *Bibliothèque égyptologique*, tome 31, 2e partie, p. 25.

59. M.Volait, *Fous du Caire*, *op. cit.* (n. 4), p. 101-104.

60. Pour une iconographie détaillée, I. Ormos, *Max Herz Pasha (1856-1919), His Life and Career*, Le Caire, IFAO, 2009, vol. 2, p. 417-421.

dus à des Européens ; au stade actuel de l'enquête, rien ne permet de l'établir. On se contentera de noter, prudemment, qu'on ne s'y tenait tout simplement pas de la même façon, et qu'en outre on ne s'y offrait pas à l'objectif des caméras. Car si l'on tient absolument à faire des distinctions entre orientalistes égyptiens et européens, un autre trait s'impose, à parcourir l'iconographie existante : l'exhibition de soi, dans son intérieur, qui plus est en maintien nonchalant, concerne essentiellement des amateurs européens ; les salons égyptiens photographiés sont – délibérément ? – vacants. La mise en scène de la sphère privée établirait, en matière d'orientalisme architectural, une réelle ligne de démarcation. Les salons déserts du tournant du siècle au Caire font penser aux résistances auxquelles furent confrontés nombre de peintres orientalistes dès lors qu'ils tentèrent d'approcher la vie domestique arabe. Eugène Fromentin en a laissé le témoignage dans son récit de l'été 1848 passé dans le Sahara algérien : « L'Arabe n'aime pas à montrer sa demeure, pas plus qu'il n'aime à dire son nom, à parler de ses affaires, à raconter le but de ses voyages. Toute curiosité dont il peut être l'objet lui est importune »[61]. Aléas des sources ou indice d'une invariance structurelle, les intérieurs égyptiens du siècle passé continuent aujourd'hui à résister à notre curiosité.

Mercedes VOLAIT

61. E. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Paris, Michel Levy, 1857, p. 14. Citation aimablement signalée par François Pouillon.

MEP_Orientalisme.indd 292 01/09/2011 15:33:41

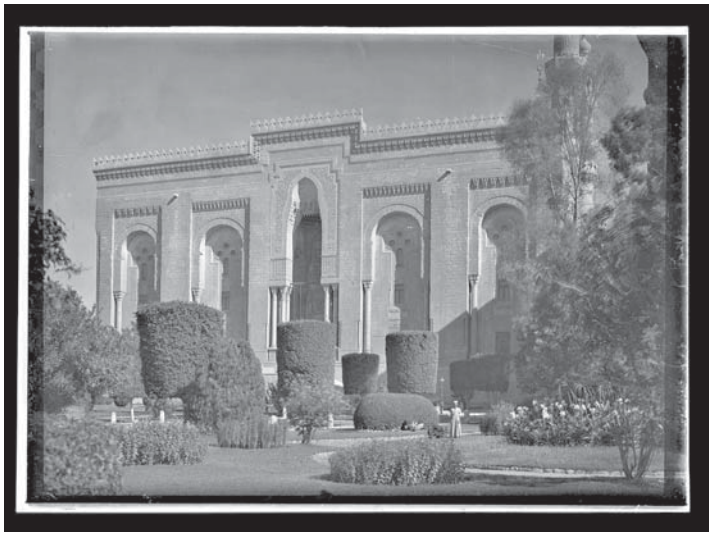

Fig. 1. – Élévation de la mosquée al-Rifâ'î. (Source : Library of Congress, G. Eric and Edith Matson Photograph Collection).

Fig. 2. – La mosquée Awlâd ʿInân (1896). (Rare books and special collections, AUC library).

Fig. 3. – Élévation du mausolée Afifi (1894), Dimitrius Fabricius, arch. (Cliché Mercedes Volait).

Fig. 4. – Élévation de la mosquée al-Husayn, achevée en 1874.

Fig. 5. – Portail monumental de la galerie d'antiques du palais d'Omar Sultan, 1907-1908, Antoine Lasciac, arch.

Fig. 6. – Salle d'art musulman du palais d'Omar Sultan. (Source : *Collection de feu Omar Pacha Sultan*, *op. cit*., Pl. 93).

Fig. 7. – Frank Dillon dans son atelier. (d'après Ken Jacobson, *Odalisques and Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, Londres : Quaritch, 2007).